Estratto di stampa da

Quaderni di filologia e lingue romanze

Ricerche svolte nell'Universita di Macerata

Terza serie

15

2000

Luca Pierdominici

Conter et juger dans les *Arrêts d'Amour* de Martial d'Auvergne

LUCA PIERDOMINICI

CONTER ET JUGER DANS LES *ARRÊTS D'AMOUR* DE MARTIAL D'AUVERGNE

Ce texte a été présenté le 6 juillet 2000 lors du "Fourth International Congress on Fifteenth-Century Studies", organisé à Anvers, en Belgique.

Par le présent article, nous voudrions aborder quelques questions concernant l'écriture d'une œuvre bien connue, les *Arrêts d'Amour* de Martial d'Auvergne[1]. Cette prose a déjà fait l'objet de travaux et d'études visant à cerner la nature du texte par le biais de la linguistique ; elle a été passée au crible des critères modernes d'analyse dans le but d'affirmer, entre autres, l'appartenance de l'œuvre à tel ou tel 'genre' littéraire. 1) Söderhjelm lui consacrait déjà, en 1910, un chapitre dans son livre sur la *nouvelle française* au XVe siècle[2]. 2) Jean Rychner, qui l'a éditée en 1951, a étudié le système des « arrêts », parvenant à les ranger sous trois rubriques : arrêts plutôt juridiques, arrêts plutôt psychologiques, arrêts plutôt narratifs[3]. 3) Encore récemment, Alexandre Lorian s'est interrogé sur la nature de cette prose, dont il a décrit le système de façon rigoureuse pour conclure que si la thématique en est narrative, le mode d'énonciation qui la caractérise ne l'est pas[4].

Or notre but n'est pas de remettre en question des points de vue, mais d'en reprendre certains afin de tenter une lecture respectueuse des 'intentions scripturaires' de l'auteur. Le problème n'est peut-être pas celui de classer l'œuvre, mais tout simplement de la *lire*, en essayant de la comprendre comme Martial d'Auvergne lui-même aurait voulu qu'elle fût comprise. Cela dit, nous ne prétendons pas parvenir à cette fin dans le cadre limité de notre étude. Nous nous bornerons à faire quelques réflexions, à émettre des hypothèses susceptibles d'être mieux vérifiées. Pour ce, il est bon de rappeler brièvement la structure du dispositif que l'auteur a conçu[5].

*

Le recueil des *Arrêts d'Amour*, où l'auteur s'exprime à la première personne dans un prologue et dans un épilogue en vers, comprend 51 'unités' en prose bien délimitées : les verbes y sont conjugués à la troisième personne. Chacune de ces unités relate un cas judiciaire : deux amants ou parties s'opposent au sujet d'une question d'amour qui les touche de près, en plaidant chacun sa propre cause devant la cour du parlement d'Amour. Dans les seize

premiers arrêts, la cause est d'abord entendue par une juridiction ou instance inférieure, comme le 'prévôt de Deuil', le 'bailli de Joie', le 'viguier d'Amour' etc., avant de passer devant la « cour de ceans ». Celle-ci est calquée sur la cour du parlement de Paris, que Martial d'Auvergne, riche procureur en son temps, connaissait bien.

Chaque arrêt comporte, pour reprendre les termes de M. Lorian, une fiction cadre et une fiction encadrée[6] : A) la *fiction cadre* est celle où l'auteur pose le décor et donne les détails préliminaires sur la cour. B) Dans la *fiction encadrée* apparaît l'aventure amoureuse proprement dite, qui fournit la matière du procès. Il y aurait donc deux récits dans chaque arrêt : le récit du procès, véritable *cornice*, avec ses formules techniques, et le récit dans le récit. Dès lors, on pourrait penser que l'élément juridique et l'élément narratif sont bien isolés, et qu'un tel jeu d'emboîtements devrait permettre une étude pertinente de ces lieux textuels au demeurant contigus. C'est bien ce qu'a estimé M. Lorian, qui a analysé les formes verbales présentes dans les différents énoncés littéraires des *Arrêts* à la lumière des concepts benvenistiens[7] (on serait en présence d'un texte narratif lorsque l'énonciation de son discours est plutôt historique : verbes conjugués à la troisième personne, repérages spatio-temporels ancrés dans le *passé* etc.). Il semble en effet que l'étude de certaines opérations textuelles, visant à assurer la cohérence de l'ensemble, doublée d'une analyse des structures linguistiques permettant ces opérations mêmes, devrait nous aider à situer notre prose[8].

Or nous essaierons de vérifier le degré de 'narrativité' des différents lieux textuels des *Arrêts*, d'abord par une approche *linguistique*, ensuite par une approche plutôt *thématique*. Ainsi, devrait-on vérifier si la narration s'oppose toujours et *partout*, dans la *cornice* et dans la fiction encadrée, à la dimension plus spécifiquement juridique du texte : notamment du point de vue de l'énonciation, historique ou argumentative (conter et/ou juger ?), et sur le plan thématique (qu'est-ce qui nous est raconté et comment ?). Chemin faisant, nous devrions apprécier aussi la valeur que prennent les termes employés : juridique et narratif, ainsi que la pertinence d'une analyse fondée sur des critères esthétiques et structurels modernes.

*

Approche linguistique : le système verbal.

1) Voyons d'abord la norme des usages verbaux dans les *Arrêts d'Amour*.

A) Lorian a déjà montré comment la fiction cadre comporte d'abord, sauf dans le premier arrêt, des verbes au parfait :

> Ex.1) Par devant le bailly de Joye *c'est assis* ung autre procés entre ung jeune galant amoureux, demandeur, d'une part, et sa dame, deffenderesse, d'autre part. (*A*.2, p.14, ll.1-3).
>
> Ex.2) Ceans *s'est complainte* une jeune dame des parens de son mary qu'i ne veuellent pas souffrir qu'elle porte ses robes a la nouvelle façon comme les autres, disant que nagaires elle en avoit fait faire une bient gente... (*A*.31, p. 143, ll. 1-5).

Ces parfaits marquent une forme d'antériorité, au niveau de l'histoire du procès, par rapport au présent du verdict final, qui fait encore partie de la fiction cadre :

> Ex.3) ...la court *la condempne* en .XX. livres d'amende envers les prisonniers d'Amours pour emploier en boucquectz et en herbe vert (...). Et si *ordonne* qu'elle sera contrainte obeïr a l'arrest par prinse de son corps. (*A*.2, p.15, ll.48-53).
>
> Ex.4) Sy a la court veu le dit procés avecques ce qu'il falloit en ceste matiere. Et, tout veu, la court *met* la dite appellacion et ce dont a esté appellé au neant, sans amende et sans despens, et pour cause. Et *ordonne* que les dits robes... (*A*.31, p.145, ll.55-59).
>
> (voilà les usages dominants)

B) Quant à la fiction encadrée, elle comporte des prétérits qui permettraient d'isoler, d'après Benveniste, des tranches de « narration pure » (l'expression est de M. Lorian) :

> Ex.5) Or estoit il advenu que ainsi qu'il avoit dancé a une nopces et qu'il estoit ung pou eschoffé de courir et saulter, il *osta* et *deffula* son dit chapeau, mais en ce faisant le dit cordon *eschapa* et le *perdit* en la presse, dont il *fut* dolent. (A 8, p.34, II.9-13).

La description des évènements peut donc prendre, à l'intérieur de la séquence encadrée, une allure 'narrative' : ces prétérits abondent dans l'*Arrêt* 22, le plus long, qui prête à des développements bien articulés et enchaînés. Pour Söderhjelm, il s'agissait là de la seule vraie nouvelle des *Arrêts d'Amour*[9].

2) Cependant, ce système n'est point uniforme. Il faut considérer des tranches de discours plus longues pour saisir le côté mouvant du système verbal, en particulier dans les lieux interstitiels où se produit le passage de la fiction cadre (l'histoire du procès) à la fiction encadrée (que l'on suppose être

plus spécifiquement narrative). Considérons le premier arrêt :

> Ex.6) Par devant le prevost de Dueil se *assist* (prétérit dans la fiction cadre) des pieça ung procés entre une gracieuse dame et le procureur d'Amours, [demandeurs] en cas d'excés, d'une part, et ung jeune amant escuier, deffendeur, d'autre part.
>
> Et *disoient* les dis demandeurs que (-> fiction encadrée :) ceste dame en tout son temps *a esté* (parfait 'historique') de grant renommee, fort esbatant, joyeuse et de plaisant maintien et qu'elle c'*est* tousjours bien et honnestement *entretenue* (parfait 'historique') en service d'Amours (...). Or *estoit vray* (commentaire) que ja pieça cest amoureulx s'*acointa* d'elle et, aprés plusieurs aleez et venues, il la *pria* de aimer en luy presentant plusieurs dons et bagues qu'elle ne *voult* prendre ne recevoir pour doubte de commectre symonie en amours, qui *est* deffendue (présent à valeur générale) ; mais l'en *remercia* en luy soubriant... (*A*.1, p.7, ll.1-16).

Ce long exemple révèle à quel point le système verbal est ondoyant dans la prose qui nous occupe.

A) Fiction cadre. On peut remarquer le seul prétérit figurant dans la *cornice* d'un arrêt : *se assist*. Lorian n'explique pas la valeur de ce verbe, dont il relève pourtant la présence.

On remarque aussi l'imparfait du verbe *disoient*, qui se situe encore, du point de vue du *sens*, sur le plan de la fiction cadre, soit au niveau du récit que l'auteur fait du procès : les personnages, dames et galants, font partie de l'histoire principale. Cet imparfait, en sa qualité de temps 'historique', s'oppose au climat d'actualité où baigne le récit de la procédure. Et si l'on veut considérer cet emploi verbal comme une trace de la dimension narrative de l'énoncé, alors il faut bien admettre que cette dimension narrative déborde les limites de la fiction encadrée. Or la plupart du temps, la transition de la *cornice* juridique vers la séquence encadrée s'opère par des verbes introducteurs conjugués à l'imparfait : ainsi, par exemple, dans l'arrêt 3 :

> Ex.7) Et *disoit* le dit demandeur que, du temps qu'ilz acointerent l'un l'autre, il firent ensemble plusieurs promesses et aliances d'amours... (*A*.3, p.16, ll.6-8).

On ne peut certes considérer ces imparfaits comme faisant partie du 'récit dans le récit', qui est introduit, lui, sous forme de complétive, c'est-à-dire de discours rapporté en style indirect : *disoient que...* + fiction encadrée.

D'autres verbes, que l'on pourrait qualifier, avec Benveniste, d'historiques, viennent briser la dimension de l'actualité qui caractérise la fiction cadre : ainsi dans le dispositif de la défense :

> Ex.8) De la partie de la dite dame defenderesse sy *fut defendu* au contraire. Et *disoit* qu'elle... (*A*.45, p.191, ll.33-34),

mais aussi dans le dispositif final, lorsqu'on en vient à la sentence du tribunal :

> Ex.9) Aprés parties oïes et après ce qu'elles *furent apointees* en droit, le vigier *apointa* que les dictes lettres et relievemens ne seraient point enterinez... (*A*.3, p.21, ll.154-156).

Ces prétérits ne sont pas là, contrairement à ce qu'affirme Lorian, comme des « formules traditionnelles (...), isolées et stéréotypées », donc « incapables de constituer un vrai récit »[10]. Affirmer cela reviendrait à priver de valeur les catégories conceptuelles que le critique même utilise pour discerner la part du narratif et celle du non-narratif à l'intérieur des énoncés[11]. Pour ce qui concerne la fiction cadre donc, il y a tout lieu de parler, nous semble-t-il, de véritable récit, où l'on nous raconte l'histoire d'un procès – bien que le système verbal ne soit pas homogène, car des présents et des parfaits (historiques) y voisinent avec les prétérits et les imparfaits du dispositif judiciaire.

B) Revenons maintenant à l'exemple 6) : la fiction encadrée, nous l'avons déjà vu, est introduite sous forme de discours rapporté en style indirect : les personnages, demandeurs et *deffenderesses,* prennent en charge leur propre parole. Leur discours se fait histoire, c'est-à-dire devient l'histoire que l'auteur nous raconte dans les développements narratifs[12]. Or le système verbal est loin, encore une fois, d'être cohérent : la dame « en tout son temps *a esté* de grant renommee », elle « *c'est* tousjours bien et honnestement *entretenue* » etc. On observe la présence de parfaits en récit, et ce sont des parfaits 'historiques', bien qu'ils produisent un effet de résonance avec l'actualité du procès. Voici un autre exemple :

> Ex.10) Sy fut vray que le povre galant mesmes luy presenta le dit don aus dites estraines, mais elle n'en *a eu* cure, ainçois *l'a reffusé...* (*A*.27, p.128, ll.15-17).

Quant aux présents en récit, ils prennent souvent une valeur générale et font résonner la présence implicite de l'auteur qui commente l'histoire :

> Ex.11) Et *peult bien estre* que (...) elle luy declaira... (*A*.1, p.7, ll.17-19).

Cependant, à côté des prétérits et en alternance avec ceux-ci, on trouve aussi des présents historiques dans le récit des personnages :

> Ex.12) Et, comme le dit galant fust couchié en attendant ses estraines, les dits menestriers commencerent a jouer la basse danse de *Je languis* et de l'*Ardent desir*. Et sur ce point Dangier le mary se *esveille*, qui ne pensoit pas a danser. Et commença a dire qu'il avoit oüy des larrons en la maison... (*A*. 22, p.99, ll.32-38).

Ces présents, tout à fait normaux en moyen français, s'expliquent par la valeur inchoative qu'ils revêtent à l'intérieur d'énoncés où ils ont pour fonction de faire avancer l'histoire : ce ne sont nullement des présents de généralisation ou de commentaire.

D'ailleurs, même les verbes au passé peuvent se rattacher à des commentaires, s'il est vrai qu'on peut opposer le commentaire à la narration historique ainsi commentée : toujours dans l'exemple 6), on lit : « Or *estoit vray* que pieça cest amoureulx s'*acointa* d'elle.. ». *Estoit vray*, formule qui introduit une tranche de narration historique dont le verbe est un prétérit (*acointa*), est elle-même un commentaire, et le verbe est conjugué à l'imparfait. A tout vouloir considérer, cette formule pose deux problèmes : I) l'imparfait n'a pas ici une valeur historique à proprement parler, mais commente l'énoncé qu'il introduit. II) D'autre part, puisque cet imparfait semble se situer sur le même plan que « Et *disoient* les dis demandeurs... » (énoncé faisant partie de la *cornice*), on peut se demander s'il doit être mis au compte de l'auteur ou bien des personnages qui parlent et dont les propos nous sont rapportés en style indirect. L'affirmation *Estoit vray* relance la narration, mais, en tant qu'énoncé, représente elle-même une forme de discours rapporté en style indirect *libre*. Qui affirme que c'*estoit vray* ? L'auteur ou les demandeurs ? La même question se pose pour tous les commentaires exprimés par un verbe au passé, lorsqu'ils figurent dans le récit enchâssé (voir *Sy fut vray que...*, dans l'ex. 10).

C) La présence du commentaire et du style indirect libre sanctionne une continuité historique et discursive entre la fiction cadre et la fiction encadrée, ces deux moments de chaque arrêt qu'il est difficile d'opposer soit du point de

vue des structures temporelles, soit au plan de la 'narrativité' sous-jacente qui en découle. En outre, ces mêmes critères permettent de distinguer avec difficulté le récit du commentaire du récit, que ce soit dans la fiction encadrée ou dans la *cornice* : le présent du verdict final est bien un temps historique, tout comme certains présents en récit. Historique est aussi la qualité des prétérits situés dans la narration du procès. Et encore, tous les passés figurant dans la fiction encadrée ne sont pas 'historiques', mais peuvent prendre une valeur de commentaire à l'intérieur d'un discours argumentatif qui prime, souvent, sur le discours narratif.

*

On voit donc que les questions concernant l'emploi et la nature des temps verbaux dans les différents énoncés, entraînent des réflexions qui portent à la fois : I) sur les sujets prenant en charge le discours (effet de brouillage dû à la présence du style indirect libre) ; II) sur la nature de ces énoncés mêmes (narrative/argumentative-commentaire) : qui est-ce qui raconte ? Qui est-ce qui commente ? L'auteur ou les parties ? Et à quel niveau se situent narration et commentaire par rapport à la structure des *Arrêts* ? D'autre part, conter et argumenter sont-ils deux 'actes' qui s'opposent vraiment pour l'auteur ? La problématique linguistique semble avoir partie prenante avec celle du style et de la construction du récit, et renvoie du coup à la problématique formelle : celle de la charge narrative des énoncés.

*

Approche thématique : la question du réalisme. On estime que la composante *narrative* des œuvres littéraires devrait se rattacher à celle du *réalisme* qui les caractérise. Certains textes narratifs par excellence, comme les *Cent Nouvelles nouvelles*, visent à produire un effet de réel, que M. Dufournet a bien étudié, dans ce même recueil, à la lumière du concept de 'cahier de charges' réaliste élaboré par Philippe Hamon[13]. Si la dimension narrative peut donc découler d'un emploi 'historique' du discours, sur le plan thématique elle devrait être liée à la présence des *realia* (comme les noms des personnages et des lieux) et d'autres éléments fonctionnels pour l'action et le déroulement de l'histoire ; leur présence permet entre autres de mieux structurer le système référentiel de l'ouvrage.

En somme, il semble qu'un texte, pour être narratif, doive cumuler ces deux composantes : énonciation historique et thématique/traitement réaliste.

Encore un fois, on s'aperçoit que dans les *Arrêts d'Amour*, et plus précisément dans la fiction encadrée, les *realia* ne sont que des éléments de détail : un cadeau refusé par la dame, un mouchoir, comme dans l'*A*.27, voire la participation à une fête, comme dans l'*A*.10. Certains éléments, qui pourraient prêter à des développements narratifs, n'apparaissent qu'en

fonction du discours argumentatif et, après avoir été évoqués, sont vite négligés. Ainsi dans l'*A*.34, où les héritiers de deux amants à peine décédés citent en justice la Mort même : la description du comportement hardi des galants que par contre elle épargne, lorsqu'ils nouent des draps pour gravir des murs et pouvoir passer à travers des fenêtres, ne semble pas intéresser l'auteur :

> Ex.13)Et qu'il soit vray que la Mort n'avoit point de congnoissance sur eulx [les amants décédés], il en apparoissoit assez par experience des amoureux qui montent et desvalent de nuyt du hault de deux ou trois estaiges par une touaille ou longiere pour entrer en une maison sans eulx blecier ou faire mal, pareillement de ceulx qui couchent entre deux goutieres toute la nuyt, voire quant il gelle a pierre fendant, et sy n'ont point de couverture ne de froit ; et aussi de ceulx qui se font avaler par souspiraux et qui endurent aucune fois aux bains l'eaue sy chaude qu'ilz sont tous brulez et sy ne sentent point le feu ne la chaleur, ainçoys par cela guerissent de toutes maladies et de tous maulx (*A*.34, p.154, ll.92-105).

Ces détails sont destinés à faire avancer l'argumentation des parties (« Et qu'il soit vray..., il en apparoissoit »), non pas leur histoire : ils ont ici pour fonction de structurer le discours judiciaire plutôt que le discours narratif, ce discours judiciaire étant le fond même de l'histoire *du procès*.

Ailleurs, la description de détails concrets se réduit encore à de moindres notations : dans l'*A*.29, une dame accuse son amant de s'intéresser peu à elle, qui est malade :

> Ex.14) Son cueur lui fremist et luy viennent plusieurs vomissemens qui trés souvent la font esvanouir ; elle crache sang a gros morseaulx meslés de grant ordure, qui est grant pitié. Et, *brief*, elle se doubte que le dit galant ne lui ait baillé quelque mauvais boucon... (*A*.29, p.136, ll.29-34).

L'auteur abrège la description (*brief*), car ce n'est pas là que réside l'intérêt pour lui. Thématiquement, la dimension juridique des *Arrêts* semblerait primer sur la dimension narrative, à l'intérieur d'histoires où la parole de Martial d'Auvergne se fond et se confond avec celle des personnages, qui tantôt résument leurs cas, tantôt les commentent pour les juger. Peut-on en conclure à la 'non-narrativité' de l'ensemble ?

Regardons de plus près la seule nouvelle « proprement dite » des *Arrêts*

d'Amour (*A.* 22)[14]. Effectivement, la séquence narrative présente ici une ampleur toute différente. L'auteur laisse la parole à ses personnages, les héritiers d'un amant mort dans un *gelinyer* où la dame, qui redoutait l'arrivée de son mari, l'a fait *bouter*. Celle-ci est maintenant accusée du décès du pauvre homme, dont l'histoire est d'abord racontée par les demandeurs : l'arrivée du mari réveillé par la musique des ménétriers, la fuite du galant qui rencontre une chambrière et accepte son conseil de rentrer dans le poulailler (où elle le renferme), le froid enduré parmi les poules et les coqs qui le becquètent sont décrits avec beaucoup de verve. La femme essaie entre-temps de convaincre son mari que personne n'est dans la maison. Le galant a beaucoup souffert dans le poulailler, et les soins qu'on lui apporte après sa libération s'avèrent insuffisants, car il meurt trois semaines plus tard.

Lors de la défense, la dame reprend l'histoire pas à pas pour donner des précisions destinées à la disculper : si elle n'a pu intervenir ni apporter son secours au galant, c'est bien parce qu'elle devait distraire son mari. D'ailleurs, elle ne savait pas au moment même où il était caché ; ensuite elle n'a pas manqué de lui adresser des bouquets de fleurs et d'autres cadeaux fort plaisants pour lui signifier son empressement et son amour, croyant que cela contribuerait à sa guérison.

On voit que les développements de l'histoire, avec leur jeu de variations, prennent une allure de nouvelle, bien que le commentaire nous rappelle à tout moment la structure du système juridique qui les encadre :

> Ex.15) Or disoit ceste deffenderesse que de la vouloir charger de la mort du dit defunct, c'estoit mal fait, veu qu'elle n'en avoit taiche ne coulpe, ainçoys vouldroit qu'il luy eust cousté six palettes de son sang et qu'elle ne deust boire ne menger que pain et eaue d'icy a troys ans et il fust encores en vie. Disoit aussy par autre moyen que l'en ne la devoit charger de sa mort, car elle n'en povoit mais, et fut a la requeste du dit defunct qu'*elle consentit qu'il demourast a l'ostel*...(*A*.22, p.109, ll.345-354).

Le discours introductif prend une extension considérable par rapport au discours qu'il introduit (en *italique* dans notre exemple 15). On ne peut donc dire si la narration, avec ses développements historiques, apparaît finalement pour justifier de sa présence le dispositif judiciaire ou si c'est l'inverse : le procès serait-il vraiment le prétexte pour raconter des histoires ?

Or le sujet principal des *Arrêts* est l'amour : c'est un thème à la mode pour l'époque où la *Belle Dame sans Mercy* d'Alain Chartier et les œuvres issues de celle-ci sont bien connues des lecteurs. L'amour, chez Martial,

semble être le terrain où se rencontrent, sur le mode parodique, le langage traditionnel de l'allégorie et celui, beaucoup plus concret, de la procédure.

On voit en effet que dans les textes liminaires, les passages juridiques introduisent, sous la forme d'une parodie du système judiciaire réel, un discours apparemment *allégorique*: « bailli de Joie », « viguier d'Amours en la province de Beauté », etc..., sont les noms des personnages fictifs présidant les séances des juridictions inférieures. Mais ce n'est pas la dimension allégorique qui intéresse l'auteur, car celle-ci est dénuée de sens et ne présente aucune fonctionnalité, ni métaphorique, ni symbolique, au niveau des histoires : ce n'est qu'un décor repris à la littérature du temps. La fiction cadre introduit et présente une cour d'Amour, pour ensuite gommer la composante allégorique au profit de la composante juridique : dans « bailly de Joie », où métaphore et personnification ne sont pas véritablement liées, c'est bien *bailly* le mot qui 'pèse' pour l'auteur, non pas *Joie*.

Dans la séquence encadrée, les personnifications, lorsqu'elles s'appliquent à des personnages 'réels', tendent également à perdre toute connotation symbolique véritable : le mari de l'*A*.22 s'appelle *Dangier* (voir plus haut l'ex.12), mais son nom n'a pour fonction que d'introduire dans l'œuvre une référence littéraire connue[15], tandis que dans l'*A*.34, la Mort est un personnage soumis au jugement de la cour d'Amour et semble avoir perdu ses caractéristiques habituelles : Amour et ses lois triomphent de la Mort, qui n'a plus beaucoup d'autorité. Ailleurs, on retrouve d'autres personnages dont les noms se font l'écho de cette même tradition : *Beaulté*, province du royaume d'Amour dans l'*A*.3, est une personnification dans l'*A*.34, avec *Amitié*, *Nature* et *Fortune*. *Chagrin* est le nom allégorique de la gouvernante[16], qui peut s'appeler aussi *Fault-Semblant*[17]. Nous trouvons enfin *Male Bouche*[18].

Si la texture allégorique de l'œuvre n'a pas beaucoup de poids au plan narratif, la casuistique amoureuse apparaît tout aussi stéréotypée : le philtre déformant de la parodie est là pour confondre le jeu de perspectives et l'angle visuel du lecteur.

Le rapport parodique s'instaurant entre les termes du discours littéraire est suggéré d'entrée de jeu par le titre : les *Arrêts d'Amour*. Ce rapport sanctionne un équilibre précis, au niveau du sens, entre les deux mots qui résument la démarche de l'auteur. Il serait intéressant de découvrir alors, derrière l'équilibre apparent de cette équation terminologique, lequel des deux mots justifie et englobe l'autre. De quel côté est 'penchée' la parodie ? Peut-être du côté des 'arrêts', les dispositif judiciaire encadrant une narration dont l'amour est le thème principal. On s'aperçoit cependant que la casuistique amoureuse présentée dans l'œuvre est fort traditionnelle et ne renvoie pas le

lecteur aux mœurs amoureuses du Paris de l'époque. La parodie apparaîtrait donc sur le plan thématique, si l'on considère l'amour comme le sujet de l'œuvre et le dispositif comme son cadre formel : les *Arrêts* donnent une parodie des rapports entre amoureux et peut-être aussi de la mode littéraire qui s'y rattache. Cette matière est bien au cœur de la 'structure narrative' du texte, sans en justifier pour autant l'écriture : l'auteur ne paraît pas vraiment intéressé à son sujet, qu'il situe pourtant, dans son jeu d'emboîtements, au centre géométrique de l'œuvre.

Une fois de plus, force est de constater que la 'réalité' se situe, pour Martial d'Auvergne, du côté des arrêts, non pas du côté de l'amour. L'élément *concret* de son discours est bien celui qui ressortit à l'histoire du procès – l'élément *abstrait*, celui de la parodie et de l'allégorie, étant plutôt rejeté sur le plan de la thématique amoureuse : le traitement qu'il réserve à son sujet est un traitement habituel, traditionnel. Ce n'est pas là qu'il faut chercher l'originalité de l'œuvre.

*

L'auteur met l'accent sur des procès et raconte des cas tout en les commentant. Son langage est calqué sur le langage authentique des procédures judiciaires qu'il connaît bien. Et la matière de son livre est bien le procès, non pas l'histoire de ses personnages qui, finalement, deviennent des stéréotypes. Chez lui, le juridique est matière de narration : derrière le philtre parodique et allégorisant, c'est la réalité de la chicane qui compte à ses yeux et qui devient le sujet de ses histoires. Que peut-on conclure à la lecture de son œuvre ?

En guise de conclusion

Du point de vue de l'organisation structurelle des *Arrêts*, nous avons vu que la *cornice* ne s'oppose pas à la fiction encadrée au plan des modalités d'énonciation : l'emploi généralisé des temps historiques/non historiques et les jeux du style indirect libre sont là pour sanctionner une continuité énonciative et discursive entre ces deux phases, construites *en abyme* dans chaque arrêt.

De ce fait même, les deux phases n'isolent pas – ni ne séparent – la composante 'juridique' de la composante 'narrative' : soit l'auteur soit les personnages discutent les différents cas, dans la fiction cadre comme dans la fiction encadrée. L'auteur comme les personnages racontent et argumentent à la fois... Et dans le jeu d'enchâssements, la parole et ses argumentations deviennent le *fond* de l'histoire racontée. C'est dire que thématiquement aussi, narratif et juridique sont fort imbriqués : le juridique est à la fois cadre et matière de la narration, mais aussi le lexique du discours que font l'auteur et

ses personnages.

Le texte semble se dérober à une analyse fondée sur des concepts structurels modernes, sans être pour autant bien opaque au niveau du sens. Il faudrait s'interroger plus en profondeur sur le fonctionnement du système verbal en moyen français, avant d'axer une étude sur des critères étrangers aux spécificités de l'écriture médiévale, pour découvrir ensuite le sens que prennent des mots comme 'narration' et 'réalisme' chez l'auteur : il s'agirait d'une véritable opération de philologie poétique, pour ceux qui veulent poursuivre leur tentative de classification…

En effet, si le mode d'énonciation n'est pas historique pour nous, si la fiction encadrée ne comporte pas la production d'un effet de réel, faut-il en conclure que l'œuvre n'est pas narrative ? Martial d'Auvergne ne nous raconterait-il donc rien ? Lorian n'a pas tort de parler de thématique narrative et d'énonciation non narrative pour les *Arrêts d'Amour*, dans la mesure où l'on pourrait dire l'inverse et parler d'énonciation narrative et de thématique non narrative : le sujet de l'œuvre est bien une série de procès (thématique juridique), et l'auteur nous raconte ces procès (l'œuvre est donc bien narrative pour lui).

Son écriture, où le juridique devient presque une modalité énonciative à part entière, nous invite à repenser les notions de réalisme et de narration dans une perspective philologiquement correcte. Si pour affirmer que l'œuvre est narrative on doit admettre qu'elle est réaliste, il faut reconnaître alors que le réalisme est bien au rendez-vous : il se situe au niveau du *système* et du *langage* même que l'auteur emploie, un langage procédural qui nous révèle des formules techniques, répétées avec un véritable plaisir de *cuistre*.

Par contre, la mouvance du style que rendent possible les structures linguistiques du moyen français, n'est pas mise au service, ici, d'une œuvre profonde et ambiguë. Martial d'Auvergne se borne à raconter des histoires simples, tirées d'un fond traditionnel. Il raconte donc, mais en le faisant à sa manière : car apparemment, 'conter' et 'juger' ne sont pas deux actes qui s'opposent dans son esprit. Pour cette raison nous avons du mal à classer le texte… Mais lui ne se pose pas un tel problème : ce serait même un faux problème. L'auteur nous invite tout simplement à *lire* son œuvre et à nous soumettre de bon gré au projet littéraire des *Arrêts d'Amour*, dont il faut oser une lecture littérale, heuristique.

Derrière une parodie de façade, en jouant avec des motifs littéraires à la mode, l'auteur nous demande surtout de *nous intéresser à son monde*, ce monde de la chicane qu'il connaît si bien. C'est peut-être la seule raison qui justifie son geste d'écriture : c'est pourquoi il nous invite à franchir, avec lui, le seuil du tribunal d'Amour.

STRUCTURE D'UN « ARRÊT » (*A.* 27, éd. Rychner, pp.128-130)

A) Fiction cadre (histoire ou récit du procès)

1) *Présentation des parties* : « En la court de ceans s'est assiz ung autre procés entre ung povre amant, appellant de certain reffuz a lui fait par sa dame, d'une part, et sa dame, intimee, d'autre »

2) *Formules de la procédure* : demande, défense, réplique, duplique.

a) *demande* : « Et disoit le dit appellant que + (fiction encadrée :)

B) Fiction encadrée (matière du procès = histoire ou récit des personnages) : « … il se avisa aux estraines dernieres passees de luy faire faire ung des plus beaulx et riches mouchoirs qu'il estoit possible de faire, ou son nom estoit escript (…), mais elle n'en *a eu* cure (parf. historique), ainçoys l'a reffusé, et qui plus est, maintenant (actualité du procès) lui fait pire chiere qu'elle n'avoit acoustumé par avant… »

a bis) *demande* : « … demandoit provision d'estre remis en l'estat qu'il estoit par avant son appel, et despens ».

b) *défense* : «De la partie de la dite intimee fut deffendu au contraire. Et disoit que (…), l'en ne s'en devoit point esbahir, car : »

B) Fiction encadrée : « il se vouloit trop mocquer d'elle de luy presenter ung tel don, qui n'estoit recepvable, veu que, c'elle l'eust prins, elle eust confessé en effect d'estre morveuse… »

c) *réplique* : «A quoy ce povre amant repplicquoit… Et affermoit que»

B) **<u>Fiction encadrée</u>** : « jamais n'eust pensé la ou sa dite dame pense, mais seulement luy avoit fait faire le dit mouchouer qui estoit mon bel et riche pour l'amour d'elle… »

d) *<u>duplique</u>* : « Sur quoy la dite dame pour ses dupplicques disoit au contraire que par les propoz mesmes du dit amant prins en son prejudice… »

B) **<u>Fiction encadrée</u>** : «   il avoit delinqué… »

3) *Dispositif de l'arrêt* : «   Finablement, parties oÿes, ont esté appointez en droit et a mettre devers la court et au conseil… Avec ce declaire la court le dit don non recepvable ne vaillable, en defendant a tous amoureux de jamais n'en estrener leurs dames sur peine d'amende arbitraire et d'encourir l'indignacion d'Amours ».

NOTES

1 M. D'AUVERGNE, *Les Arrêts d'Amour*, éd. J. RYCHNER, Paris, Picard, 1951 (*SATF*) : toutes les citations sont tirées de cette édition.

2 W. SÖDERHJELM, *La Nouvelle française au XVe siècle*, Paris, 1910, Slatkine Reprints, Genève, 1973.

3 Rychner a ainsi évoqué des catégories qui relèvent à la fois de la 'forme' et du 'fond' des *Arrêts d'Amour*. Voir son *éd. cit.*, introd., pp. XXXI-XXXVI.

4 A. LORIAN, « Thématique narrative et énonciation non narrative », *Le Moyen Français*, 33 (1993), pp.33-46.

5 L'on se reportera à notre « structure d'un arrêt », en fin d'article. Nous y avons schématisé l'arrêt 27 de façon à ce que l'on puisse suivre le fond de l'histoire.

6 Voir son *art. cit.*, pp.40-41.

7 Art. cit., p.34: Lorian reprend la distinction histoire/discours opérée par E. BENVENISTE dans *Problèmes de linguistique générale*, 1, Gallimard, 1966 (Paris, Gallimard, 1991, coll. *Tel*, 7), « Les relations de temps dans le verbe français », pp.237-250. Pour la valeur « non –personnelle » de la troisième personne dans la flexion verbale, voir le même ouvrage d'E. Benveniste, « Structure des relations de personne dans le verbe », pp.225-236.

8 C'est le point de vue de B. COMBETTES, qui a consacré un article à « La réfutation dans le texte argumentatif en moyen français : faits syntaxiques et opérations textuelles », dans *Le Moyen Français*, 33 (1993), pp.7-19.

9 Voir son *op. cit.*, p.168.

10 Voir son *art. cit.* pp.41-42.

11 Encore, faut-il s'interroger sur la pertinence de ces catégories pour une analyse correcte des textes médiévaux, dont la langue devrait être étudiée par le biais de le linguistique historique plutôt que de la linguistique générale.

12 Pour des remarques sur la question du discours rapporté en style indirect, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre article sur « Les Styles indirects dans

les *Cent Nouvelles nouvelles* : les douze premières nouvelles », dans *Lingua e Stile*, a.XXXI, 1 (mars 1996), pp.147-159.

13 J. DUFOURNET, dans son article « Les *Cent Nouvelles nouvelles* et les contradictions du 'cahier de charges' réaliste », publié dans *Lorraine vivante*, Mélanges Jean Lanher, Nancy, 1993, pp.357-363, cite PH. HAMON, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, 1982, pp.119-181.

14 Ed. Rychner, pp.98-111. Cet arrêt occupe, dans l'édition citée, 434 lignes.

15 Ce nom revient dans les *Arrêts* 3 (le guet est ainsi nommé), 5 (*Danger* et *Male Bouche*), 17 (*Dangier* et *Sagrin*), 18 (le mari), 19 (le mari), 22, 24 (*Dangier* ou *Sagrin*), 26 (*Danger* et *Male Bouche*), 49 (*Danger* et *Male Bouche*).

16 Dans l'*Arrêt* 49 ; *Sagrin* dans les *Arrêts* 17, 18, 24.

17 Dans les *Arrêts* 20, 49 (« ung *Chagrin* ou *Faulx Semblant* pour la garder »).

18 Dans les *Arrêts* 5, 20 (associée avec *Fault Semblant*), 26 et 49.